

Kolloquium

Musik – Sprache – Rhetorik

Christian Kaden

Musik als „Sprache“ – gegen die Sprache

I.

Daß Musik und Sprache Sympathie füreinander trügen, daß die eine der anderen, auf Grund ihres „*Mitteilungscharakters*“, ¹ vergleichbar sei, ja daß in bestimmten Zeitläuften Musik wie Sprache agiert habe, ² wenn nicht als Sprache, gehört zum eisenen Bestand musikologischen Wissens. Schon in Platons Definition des Melos ³ verdichten sich *rhythmos*, *harmonia* und *logos* zur Einheitsformel. Dem Renaissancezeitalter galten als korrelative musikalische Paradigmen „*Versprachlichung*“ und „*Vermenschlichung*“. ⁴ Das Aufklärungsjahrhundert schließlich adelt Tonkunst zur „*Sprache der Natur*“, ⁵ mit „*natürlichen Zeichen*“, ⁶ jenseits aller Worte. ⁷ Und in emphatischer Steigerung – so Chabanon mit Blick auf Gluck ⁸ – erscheint sie als „*langue universelle de notre continent*“.

Die These des vorliegenden Beitrags lautet gegenläufig: Um die Nähe von Sprache und Musik ist es ausdrücklich in der Neuzeit problematisch bestellt. ⁹ Beide Medien

¹ Hartmut Krones: Art. *Musik und Rhetorik*, in: MGG2S, Bd. 6, 1997, Sp. 814.

² Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996, S. 11-149.

³ *Politeia*, 398d.

⁴ Friedrich Blume: Art. *Renaissance*, in: MGG, Bd. 11, 1963, Sp. 276; vgl. Helmuth Osthoff: *Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus*, in: International Musicological Society, Report of the Ninth Congress New York 1961, Bd. 2, Kassel 1962, S. 31-39; Fritz Reckow: *Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: *Traditionswechsel und Traditionsverhalten*, hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 172.

⁵ Caspar Ruetz: *Sendschreiben eines Freundes an den anderen über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1754, 292f.

⁶ *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, hrsg. v. Johann Georg Sulzer, Leipzig 1771/1774 (Neudruck Hildesheim 1967/70), Art. *Gesang*, S. 460f.

⁷ Ebda., Art. *Sonate*, 1094f.

⁸ Michel Paul Guy de Chabanon: *Lettre...sur les propriétés musicales de la langue française*, in: *Mercure de France* 1773.

⁹ Vgl. Fritz Reckow: „*Musik als Sprache*“. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Tobias Plebuch, Bd. 2, Kassel 1998, S. 28.

treten vielmehr funktional auseinander, bereits im 16., zunehmend im 18. und 19. Jahrhundert, erst recht in der Gegenwart. Der Prozeß dieser Entfremdung soll im folgenden skizziert werden, unter drei Gesichtspunkten. Zu fragen ist:

- nach der Zeichenhaftigkeit von Musik und Sprache an und für sich;
- nach ihren je spezifischen semiotischen „System“-Bedingungen;
- nach der, zu gemeinsamer historischer Stunde, betriebenen Rhetorisierung,¹⁰ die Musik und Sprache freilich de facto nicht zusammen-, sondern letztlich auseinanderbrachte.

II.

An den Anfang gestellt seien Aspekte der Semiotizität ganz allgemein. Tatsächlich ja gründet der Vergleich von Musik und Sprache in der Überzeugung, daß beide gleichermaßen ein Zeichengefüge seien, bedeutungsstiftend, signifikativ – und daß ihnen diese Qualitäten anthropologisch universell eigneten.¹¹

Die letztgenannte Annahme erfreut sich sogar wachsender Verbreitung, obwohl gerade sie im intensivsten Sinn bestreitbar ist. Lenkt man das Auge auf außereuropäische und ältere abendländische Überlieferungen, wird das Problem unmittelbar einsichtig. Speziell für Ritual- und Zeremonialkulturen hat Musik wesentlich nichts zu bedeuten; stattdessen muß sie etwas wirken, muß sie etwas sein. Ihr Anliegen besteht nicht darin, einem Signifikat sich unterzuordnen, Ethoswerte ab- und nachzubilden. Sie hat diese Eigenschaften gültig zu besitzen, in unverstellter Realität, in Wirklichkeit.

Die Wurzeln eines solch asemiotischen Denkens liegen zunächst in magischen Vorstellungen und Praktiken. Denn wirksam werden, durch Sympathie oder Analogie, kann nur, was gleichartig ist und die gleichen Kräfte hat. Überdies verschwistert sich Ritualmusik mit menschlichem Handeln, leiblich, genuin ganzheitlich. Musik erscheint daher nicht als bloßes Resultat eines Tätigwerdens, das soziale Signifikanz erst durch Signifikation gewinnt. Sie ist lebendiger Klang, ist klanggewordenes Leben.

So ahmen die Kaluli im Regenwald von Neuguinea mit ihren Gesängen Vogelrufe nicht schlechterdings nach; beim Singen und Tanzen werden sie wie die Vögel.¹² Musikalische Aktion schließt existentielle Verwandlungen, die Belebung einer alternativen Wirklichkeit ein. Ähnlich stellen die Zelebranten des brasilianischen Candomblé ihre Yoruba-Gottheiten nicht theatralisch dar. Sie schlüpfen, von Trance getragen, in deren Haut. Genauer:¹³ Das Ritual beginnt zunächst mit zeichenhaften Invokationen; Tanzgesten, Trommelrhythmen, Rufe und Gesänge zeigen göttliche Wesenheiten mit ihren Wesenszügen an. Diese Signifikation jedoch erweist sich als uneigentlich, vorübergehend. Sobald die Handelnden „außer sich“ geraten, verlassen sie ihr „empiri-

¹⁰ Vgl. Sebastian Klotz: *Music with her silver sound. Kommunikationsstrukturen im Goldenen Zeitalter der Musik*, Kassel 1998.

¹¹ Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982.

¹² Steven Feld: *Sound and Sentiment*, Philadelphia 1990.

¹³ Vgl. Tiago de Oliveira Pinto: *Capoeira, Samba, Candomblé: afrobrasilianische Musik im Recon-cavo, Bahia*, Berlin 1991.

sches“ Ich, werden sie eins mit den Göttern. Besessen-Sein, Vom-Anderen-Ergriffen-Werden setzt also zeichenhafte Durchgänge, Passagen¹⁴ sehr wohl voraus – um sie gleichzeitig zu überwinden, negierend aufzuheben. Musik verharret gerade nicht in distanzschaffender Medialität und „différance“,¹⁵ im Zustand des „vrai-semblable“,¹⁶ des semiotischen Als-Ob. Sie bohrt sich hinein in verschiedenste Verhaltensbereiche, wird Fleisch, Blut, Kraftquell, handlungsstrukturierende Energie. Auch vor der Wort-Sprache macht sie nicht halt, läßt Sprach-Töne entstehen, Sing-Sprache – wie im Altgriechischen. Mithin stellt sie sich dem Verbalen nicht eigentlich entgegen; eher steckt sie in ihm drinnen, so, wie umgekehrt Sprache (Platons Melos-Definition!) als Bestandteil einer übergreifenden Musik gelten kann, einer musiké. Jedenfalls scheinen Musik und Sprache, rituell gefaßt, zu einer höheren Einheit zusammenzuwachsen, zur Teilhabe an einem Lebendig-Größeren und Ganzen, das den Vergleich der Teile ebenso hinfällig werden läßt wie ihre „Gleichsetzung“.

Noch mittelalterliche Musik unterwirft sich denn auch dem Modell der Sprach-Ähnlichkeit nur widerwillig. Der gregorianische Choral zum Beispiel symbolisiert keine Heilswirklichkeiten, sondern hält sie gegenwärtig – und läßt die, die ihn singen, den Engeln ähnlich werden.¹⁷ Auch versinnbildlicht er nicht irgendwelche Textgehalte; er ist das klangliche Flußbett, in dem sie sich verströmen. Kaum anders dürfte sich ältere Polyphonie, etwa die der Notre-Dame-Aera, begreifen lassen: als Behauung nämlich, Klangraum menschlicher concordantia wie discordantia.¹⁸ Und vollends die weltliche Tanzmusik. Schwerlich bezeichnet und repräsentiert sie ein Tanzen und Springen. Sie macht, daß die Leute sich drehen, sich wenden.

„Echte“ musikalische Semiotizität, von substantieller Scheinhaftigkeit, dazu sozial ausgreifend und in diesem Status anerkannt, etabliert sich vermutlich erst an der Schwelle zur neuzeitlichen Kultur. Und sie entsteht offenbar unter dem Eindruck dessen, was als allgemeine Krise der Ritualität, im 15. und 16. Jahrhundert, benannt werden kann.¹⁹ Denn wo die allerheiligsten Güter des Menschen, die Sakramente, nicht länger seinshaft, sondern nurmehr symbolisch ihre große Wandlung vollziehen, wo Brot und Wein allenfalls konfessionell eingeschränkt zum Leib und Blut Christi werden, andernfalls diese lediglich bedeuten: dort nimmt es wenig Wunder, wenn auch das minder Heilige sich semiotisiert. Dabei liegen die Ansätze musikalischer Zeichenbildung, auffällig genug, in der Vokalpolyphonie, später auch im (vokal) Monodischen.

¹⁴ Wolfgang Lipp: *Gesellschaft und Musik. Zur Einführung*, in: *Gesellschaft und Musik*, hrsg. v. dems., (= Sociologia Internationalis, Beiheft 1), Berlin 1992, S. 14.

¹⁵ Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 109f.

¹⁶ Charles Batteux: *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, Paris 1746, S. 14.

¹⁷ Amalar von Metz: *Liber officialis*. in: *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, hrsg. v. Jean Michel Hanssens, Bd. 2, Città del Vaticano 1948-50; vgl. Anders Ekenberg: *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987.

¹⁸ Christian Kaden: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993, S. 127f.

¹⁹ Laurenz Lütken: *Ritual und Krise. Die neapolitanischen „L'homme armé“-Zyklen und die Semantik der Cantus-firmus-Messe*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Tobias Plebuch, Bd. 1, Kassel 1998, S. 207.

Besonders deutlich manifestieren sie sich, um gleichsam die Postulate von Giulio Cesare Monteverdi zu zitieren, aus dem Vorwort zum 5. Madrigalbuch seines Bruders Claudio:²⁰

1. in der programmatischen Unterordnung der Musik unter das poetische Wort;
2. darin, daß Klangbildung den Text nachgestaltet: durch Konturierung expressiver Redegesten oder bildhafte Illustration von Textgehalten;
3. in der semantischen Verdoppelung bzw. Überlappung von Wort und Ton, sofern Musik ihrerseits abbildet, was der Text bereits signifiziert;
4. in der Partikulärität dieser Nachahmung, die, von Textabschnitt zu Textabschnitt wiederkehrend, segmental sich erweitert reproduziert.

Gewiß sind mit der zuletzt gegebenen Charakterzeichnung vor allem die Phänomene des sog. Madrigalismus erfaßt.²¹ Und es bleibt zu bedenken, daß gerade das 16. Jahrhundert non-illustrative Musikformen, einer sozusagen *prima pratica*, weiterleben heißt. Die skizzierte Semiotisierung signalisiert indes auch eine „Condition moderne“. Und sie wirkt als gewichtiger Trend, über Figuren- und Affektenlehren, Ausdrucks-Poetiken, Programmusiken bis zu den komponierten Weltanschauungen und Ideologien unserer Tage fort.

Warum jedoch kündigt sich in der Semiotisierung die Trennung von Musik und Sprache an? In erster Annäherung läßt sich sagen: Für ältere Vokalmusik sind Wort und Ton zwar nicht identisch, jedoch so intensiv ineinander gewoben, daß der Ton den Worttext mitkonstituiert und dieser gar nicht erst Text ist ohne den Ton. Gregorianik, als das „*Aussprechen*“ heiliger Texte,²² im fließenden Übergang von *cantare* und *dicere*,²³ in der Einheit zudem von Grammatik und Musik,²⁴ bestimmt sich so. Das neuzeitliche Verfahren der Nachahmung dagegen, von dem am Beispiel des Madrigalismus gehandelt wurde, kehrt dieses Verhältnis in seinen Grundlagen um. Sobald der Ton nachzeichnet, was des Wortes ist, setzt er dieses autonom – ebenso autonom wie letztlich sich selbst. Das Modell der *imitatio* ist das Modell eines Zerfalls.²⁵ Über Abbildlichkeit stellt es, *ex post facto*, eine Einheit her, die „an und für sich“, genuin bereits zersprang. Und in der Nachahmung auch bürdet es der Musik neue Lasten auf: die Last, ein diensttaugliches Bezeichnungssystem zu begründen. Genau damit freilich rückt die Entfremdung von Musik und Sprache ins Prinzipielle, wird sie, in beider Eigenständigkeit, fundiert. Eine Gegenüberstellung der semiotischen Leistungseigenschaften von (moderner) Sprache und (neuzeitlicher) Musik kann dies zusätzlich deutlich machen.

²⁰ Claudio Monteverdi: *Lettere, dediche e prefazioni*, hrsg. v. Domenico de Paoli, Rom 1973, S. 396.

²¹ Vgl. Laurence Berman: *The Musical Image. A Theory of Content*, Westport 1993, S. 135ff.

²² Ewald Jammers: *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache*, Heidelberg 1962.

²³ Ulrich Mehler: *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland*, Regensburg 1981.

²⁴ Mathias Bielitz: *Musik und Grammatik*, München 1977.

²⁵ Einschränkungen zu dieser These s. bei Christian Kaden: *Art. Zeichen, musikalische*, in: MGG2S, Bd. 9, 1998, Sp. 2186.

III.

Sprache als „System“ – um zunächst ihr den Vortritt zu lassen – ist auf mehreren Ebenen, mehrdimensional strukturiert. Ferdinand de Saussure²⁶ hatte „*langue*“ und „*parole*“ unterschieden: erstere als ein gleichsam überindividuell logisches Konzentrat, mit Begriffsstrukturen, deren Verknüpfung, deren Semantik usw.; letztere verstanden als konkreter Akt des Sprechens, mit den Mitteln rednerischer Intonation und expressiver Ausgestaltung. Ich möchte hier eine weitere Differenzierung vorschlagen und, heuristisch, drei Ebenen auseinanderhalten:

- a) die Dimension elementarer Begrifflichkeit,
- b) diejenige der logischen Artikulation von Aussagen,
- c) die Ebene emotionsvalenten Ausdrucksverhaltens.²⁷

Bereich a) ist die Domäne der sog. Propositionen, die aus Dingrepräsentationen (Termen) und deren Eigenschaftszuweisungen bestehen; grammatisch konkret handelt es sich um die Verbindung von Substantiven und Attributen bzw. Subjekten und Prädikaten.

Elemente auf dieser Ebene sind weitgehend unabhängig von Zeitstrukturen; sie lassen sich vielfältig kombinieren, ja kommutieren: Der Ausdruck z. B. „das vor der Tür stehende Automobil“ ist, im semantischen Kern, ein Äquivalent der Formulierung „das Automobil, das vor der Tür steht“. Vor allem aber verhalten sich Propositionen relativ gleichgültig gegenüber Codierungsformen. Sie aufzuschreiben ist ebenso möglich wie sie auszusprechen; das Französische ist ihnen nicht minder willkommen als das Englische oder Russische. Und zur Not begnügen sie sich mit dem Morsealphabet.

Deutlich abzuheben hiervon sind, in Sektor c), die Expressiv-Strukturen. Sie werden, da mit Gefühlswerten aufgeladen, vom Ablauf emotionaler Muster geprägt, zeitintensiv. Und sie benötigen für den Ausdruck eine spezifische mediale Wirklichkeit: im Fall des Sprechens die Lautgebung, das Element des Phonischen (das noch bei der Lektüre von Schrifttexten unterschwellig mitvollzogen wird).

Zwischen Propositionalität und Expressivität in der Mitte schließlich stehen Modalitäten der Aussage-Artikulation (Dimension b). Einerseits fügen sie Propositionen zu größeren Komplexen zusammen; andererseits bewichten sie sie: durch Akzente, Längen und Kürzen, Ton-Fälle, Pausengliederung. Bereits in der Schriftform treiben sie ihr Wesen, kraft Wort- und Satzfolge. Erst recht treten sie hervor im Sprechakt. Sie sind noch nicht „*parole*“ – und schon „*parole*“.

Ohne Zweifel ist dieses Schema in der Tat schematisch. Auch soll, von ihm ausgehend, nicht die Frage nach der Essenz des Sprachlichen diskutiert werden. Unzweifelhaft jedoch ist, daß Sprache ein ambivalentes, funktional äußerst flexibles Gebilde darstellt: in der Verbindung zeitunabhängig propositionaler und zeitintensiv gestisch-affektiver Muster. Vermutlich ebendeshalb auch konnte sie, wenn nicht als universelles, so doch als äußerst weitreichendes Signifikationsinstrument sich herausbilden.

²⁶ *Cours de linguistique générale*, dt.: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1931.

²⁷ Eine sehr viel subtilere Analyse des gleichen Sachverhalts bietet Hans Hörmann: *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 262ff.

Musik zur Sprache deklarieren zu wollen, hieße daher zuvörderst, solchem Systemcharakter Rechnung zu tragen. Musikwissenschaft versäumt dies, der Regel nach, vielleicht aus gutem Grund. Denn versuchte man die obige Auflistung mit entsprechenden musikalischen Merkmalen zu kollationieren, würde zwingend offenbar, daß der Musik allenthalben „etwas“ fehlt. Am erfolgreichsten mit Sprache konkurrieren kann sie auf dem Feld des Expressiven (c); hier sogar dürfte sie dem Sprechtonfall an Modulationsfähigkeit und Stufenlosigkeit überlegen sein. Schwieriger bereits steht es mit den logischen Artikulationen (b), die Musik anhand von Worttexten zwar mitvollziehen und verstärken kann, bei denen sie jedoch in gewissem Sinn auf den Textkonfigurationen aufruht: parasitär. Negativ endlich fällt der Befund aus hinsichtlich der propositionalen Strukturen (a). Sie sind für Musik, schlicht und einfach, nicht existent. Und zwar bereits insofern, als Musik eine Zeit- (und) Raum-Kunst ist, grundsätzlich nicht-kommutierbar, nur mit Sinnverlust fähig zur Umstellung.

Wiederholt wurden denn auch Versuche unternommen, die „fehlende“ Propositionalität der Musik ab- und auszugleichen. Ein prominenter Lösungsvorschlag stammt von Manfred Bierwisch, der, unter Berufung auf Ludwig Wittgenstein,²⁸ dem Sprachlichen die Kategorie des Sagens zuweist, in Gestalt von Logizitäten, dem Musikalischen hingegen die Kategorie des Zeigens, nach den Modalitäten der „gestischen Form“.²⁹ Der Gestus aber, so Bierwisch wörtlich, fällt zusammen mit der „Struktur eines emotionalen Musters...“, zu dem wiederum ein variabler, aber nicht beliebiger Erfahrungsinhalt gehört.³⁰ Anders formuliert: Was auf der Ebene c) des Schemas bereits gegeben ist, Expressivität, emotionale Musterbildung, wird auf der Ebene a), als Pendant zur Propositionalität, gleichsam repetiert. Die Dreifaltigkeit der Sprache schrumpft in Musik zum Zweifaltigen.

Auch wenn man der gestischen Form tonmalerische und abstraktere ikonische Gestaltungsmöglichkeiten zugestünde, d. h. einen breiteren semantischen Radius als die referierte Emotionstheorie, beheben sich die Schwierigkeiten tiefeigentlich nicht. Denn da der Gestus, per Definition, keine grammatische Funktionsteilung entwickelt: keine Nomina, keine Verben, keine Satzglieder, vermag er Subjekte immer nur zusammen mit ihren Prädikaten darzustellen bzw. anhand dieser Prädikate: den Bach nur im Murmeln, den Lindenbaum im Blätterrauschen, die Schlacht im Waffenlärm usw. usf.

Am weitesten in Richtung einer logischen Artikulation vorgedrungen sind paradoxerweise Musizierformen des Mittelalters, und hier namentlich Praktiken der mehrtextigen Motette: dergestalt, daß sie verschiedene Bedeutungsebenen bis zur Unverständlichkeit vernetzen – und dennoch kraft einer artikulatorischen „Aufhellung“, z. B. durch Pausen und Haltetöne in den einzelnen Stimmen,³¹ Schlüsselwörter herausheben, vermittels einer zwischen den Stimmen angelegten, gleichsam vertikalen

²⁸ S. dessen *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M. 1963.

²⁹ Manfred Bierwisch: *Musik und Sprache*, in: Jahrbuch Peters 1978, Leipzig 1979, S. 9-102.

³⁰ Ebda., S. 57.

³¹ Elke Moltrecht: *Verbindungen von sprachlichen und musikalischen Strukturen in den lateinischen Doppelmotetten des Kodex Bamberg*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 1993.

Erzählstruktur.³² Ernest A. Sanders hat das Verfahren mit dem – planvoll kalkulierten – Lichteinfall in Glasfenstern und deren Narrationsprogramm verglichen.³³ „Deklamation“ jedenfalls findet nicht auf der Ebene von Rede-, sondern von allgemeinen Sinn-Strukturen statt: Sie ist eine Deklamation von puren Propositionen. Allerdings wird auch hier das logische Material dem Text entnommen. Und: Musik verhält sich mit ihrer vertikal-polyphonischen Semantik zwar sprachüberschreitend, nicht jedoch „eigentlich“ sprachlich, im strukturalistischen Sinn.

Wie immer man demnach die Medaille wendet: „Sprachlichkeit“, „Sprachähnlichkeit“ bleibt ein eher aufreizendes Paradigma, um an die Spezifik von Musik heranzutreten. Und sie läßt dieser schwerlich Gerechtigkeit widerfahren, degradiert sie allenthalben – was Carl Dahlhaus anzumerken nicht müde wurde – zum „defizienten Modus“ und Wechselbalg.

Noch plastischere Konturen ergeben sich, wenn man Sprache und Musik nach ihren Semiotizitätsgraden ausleuchtet. Denn offenbar genügt es nicht, von Zeichenfunktionen per se zu sprechen. Signifikation kann in unterschiedlicher Intensität stattfinden, mehr oder minder zeichenhaft. Der Ansatz geht auf Charles Sanders Peirce zurück, der zum einen ikonische und symbolische Zeichen differenzierte, d. h. Zeichen, die dem Signifikat ähnlich sind (icons) – oder dies ausdrücklich nicht (symbols). Zum anderen entfaltet Peirce den Begriff des Index, der eine kausale bzw. stofflich und energetisch nicht-beliebige Verbindung zwischen Zeichen und Signifikaten meint.³⁴ Für das Gegenstück des Index findet sich bei Peirce, verblüffenderweise, keine Vokabel; meiner eigenen Terminologie zufolge könnte man es „*Setzung*“ nennen.³⁵

Jedes Zeichen läßt sich mithin nach seiner Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten und nach seiner Kontingenz, seiner genetischen Abhängigkeit oder Unabhängigkeit vom Denotat beschreiben (Abb. 1), d. h. prinzipiell zweiwertig.

	Index	Setzung
Ikon	ikonischer Index	ikonische Setzung
Symbol	symbolischer Index	symbolische Setzung

Abbildung 1

So gibt es ikonische und symbolische Setzungen: das Piktogramm etwa im Unterschied zu einer willkürlich gewählten Lautfolge, aber auch ikonische und symbolische Indices: den Fußabdruck im Sand gegenüber dem Rauch, der vom Feuer stammt, ohne daß er diesem „ähnlich“ wäre.

Sprache nun belegt in dieser Matrix vergleichsweise spezifische Plätze. Im Bereich rednerischen Ausdrucksverhaltens ist sie, nicht selten, indexikalisch fundiert; für Onomatopöien nutzt sie das ikonische Moment. Dennoch handelt es sich dabei, cum

³² Christian Kaden: *Versprachlichung von Musik? Entwicklungen des früh-neuzeitlichen Musik-Konzepts, aus der Sicht systematischer Musikwissenschaft*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling, hrsg. v. Axel Beer u. a., Tutzing 1997, S. 635f.

³³ Ernest A. Sanders: *Art. Motet*, in: New Grove, Bd. 12, 1980, S. 620.

³⁴ *Collected Papers*, Bd. 2, Cambridge/Mass. 1960, S. 143f.

³⁵ Christian Kaden: *Musiksoziologie*, Berlin u. Wilhelmshaven 1984, S. 91.

grano salis, um periphere Phänomene. Die semiotische Hauptlast, die Bildung von Propositionen und logischen Strukturen, ruht auf Setzungen, welche gleichzeitig Symbole sind. Geht man nun aber davon aus, daß Symbole in einem höheren Maße semiotisiert sind als Ikone, da sie vom Gegenstand der Signifikation, kraft Unähnlichkeit, weiter sich entfernen; bedenkt man zudem, daß ein analoges Gefälle für Setzungen und Indices gilt, da letztere ungleich freier zu wählen sind als erstere: Dann kann man die Dimensionen der Matrix mit Intensitätsstufen ausstatten (Abb. 2). Im gegebenen Fall werden die schlichten Operatoren 1 und 2 verwandt.

	Index	Setzung
Ikon	11	12
Symbol	21	22

Abbildung 2

Symbole, die zugleich Setzungen sind, behaupten also nach zwei Seiten hin gesteigerte Zeichenhaftigkeit. Sie entfernen sich vom Signifikat morphologisch wie kausal, sind sozusagen „doppelt“ konventionell und entsprechend schwierig zu entziffern. Sprache, als System symbolischer Setzungen, verwirklicht mithin nicht irgendeine, sondern die maximale Semiotizität: entsprechend der Codierung den Modus [22].

Und Musik? Die klarste Antwort ist möglich ex negativo: [22] bleibt für sie der charakteristische Ausnahmefall. Allenfalls in Tonbuchstaben-Sequenzen (Bachs BACH; Schumanns ASCH; Bergs Huldigung an Arnold Schönberg mit dem Kryptogramm ADSCHBEG) wird er bemerklich. Schon sog. „Klang-Symbole“ dagegen – das musikalische Kreuzes-Zeichen, das Zeichen des Nibelungen-Rings – sind nicht rein symbolisch, sondern ikonisch motiviert. Bildhaft verstehen lassen sich ferner fast durchweg die rhetorischen Figuren: in der Emphasis-Klasse (exclamatio, interrogatio usf.) als Nachgestaltung von Rede-Mustern; in der Hypotyposis-Klasse (anabasis, katabasis, circulatio etc.) als Ikonisierung von Bewegungsgesten. Auch Affekt-Nachzeichnungen, entsprechend hochbarocker Theorie (Händels „*Tröstet mein Volk*“; Bachs „*Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*“), sind prinzipiell ikonisch zu fassen – übrigens ausdrücklich nicht als Indices. Denn sie markieren Typen, Topoi des Verhaltens, die ein Musiker auch jenseits emotionaler Eigenbeteiligung hervorbringen kann, künstlich, vollendet künstlerisch.³⁶ Barocke Figur- und Affekt-Darstellungen, Allegorien, Embleme,³⁷ gehören mithin auf das Feld ikonischer Setzungen. Und sie besitzen die semiotische Wertigkeit [12]: Das ist weder ein Maximum noch ein Minimum.

Hierin auch liegt der Unterschied zu anderen Ausdruckskonzepten, dem beispielsweise des späteren 18. Jahrhunderts: des Sturm und Drang, der Empfindsamkeit.³⁸ In

³⁶ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 109; vgl. auch Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, London 1953; Peter Kivy: *Sound Sentiment*, Philadelphia 1989.

³⁷ Vgl. Albrecht D. Stoll: *Figur und Affekt*, Tutzing 1977.

³⁸ Hans Heinrich Eggebrecht: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323-349.

ihnen agieren Gefühle als wirkliche, empirisch vorfindliche Gefühle. Und der Musiker, der rühren will, ist dazu nur imstande, sofern er selbst gerührt ist, emotional bewegt.³⁹ Expressives Verhalten wirdfüglich subjektiviert. Vor allem aber entschlägt es sich, gerade in der Kunst, alles Künstlichen. Es wandelt sich zum Index, wird ausdruckschaft „echt“. Wenn Musik als ein Gefüge natürlicher Zeichen gilt,⁴⁰ ist der Sachverhalt daher semiotisch präzise umrissen. Denn „natürliche Zeichen“, „Anzeichen“, „Symptome“ sind bis auf den heutigen Tag Synonyme des Indexikalischen.

Sofern aber ikonische Setzungen zu ikonischen Indices gewendet werden, typisiert-topischer Ausdruck zu faktischem Ausdruck wird, der einen Träger hat, nimmt Semiotizität selbst sich auf ein Minimum zurück, genauer: wird sie so weit zurückgenommen, wie es nur irgend geht. Die Matrix bietet dafür die Wertefolge [11]. Und mit ihr ist exakt jene Schwelle im System gegeben, an der zeichenhaftes Verhalten überspringen kann zur Real-Aktion, „Bedeutung“ umschlagen in daseiendes „Sein“. Tatsächlich lassen sich Ekstase- und Possessionenrituale, von denen die Rede war, als Prozesse wachsender Indexikalisierung sehen. Indexikalisierung ist gleichsam die semiotische Perspektive der Verleiblichung. Und dies umso mehr, als nicht nur Affektlagen den Menschen zum Singen treiben, sondern er umgekehrt auch von diesen in Stimmung gebracht wird, „eingestimmt“.⁴¹ Die Forderung des Sensualismus, Musiker hätten sich notwendig in Gefügsdispositionen hineinzusetzen, schließt also eine vorsätzliche Reduktion des Semiotischen ein. Zu einer Zeit, da die Metapher vom Sprachähnlichen der Musik in Blüte stand, tut Musik zugleich das ihr Bestmögliche, um sich vom Zeichenhaften der Sprache zu distanzieren: gegenstrebig in der semiotischen Matrix, diagonal, diametral. Vermutlich ist daher die Einfühlungsästhetik des 18. Jahrhunderts als ein Manifest der Sprach-Kritik zu lesen – und der Rückkehr zum Leiblichen, in neuer „Ritualität“. Erinnert man sich jedenfalls, daß Carl Philipp Emanuel Bach, nach Burneys Zeugnis, beim Phantasieren am Klavier in Trance versank, mit hängender Lippe und glasigem Blick;⁴² daß Gluck beim Komponieren sich in das Personal seiner Opern geradezu hineinlebte, mit gravierenden Folgen einer gesundheitlichen Destabilisierung;⁴³ Dann erscheint die Regression des Semiotischen durchaus als Praxis „aufgeklärten“ Musizierens – und einer „musikalischen Aufklärung“.⁴⁴

Die Romantik, bemerkenswerterweise, öffnet die semiotische Matrix wieder, indem sie das Einfühlungspostulat auf seine Grenzen verweist. Zwar könne Poesie, wie der Poet, sich durchaus an das Dargestellte hingeben (so das ästhetische Programm

³⁹ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1, Berlin 1753, Drittes Hauptstück, § 13; Sulzer, Art. *Ausdruck*, S. 109ff.

⁴⁰ Vgl. Sulzer: Art. *Sonate*, 1094f.; auch Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1767/69), in: ders.: *Werke*, Bd. 4, Berlin, Weimar 1975, S. 26 (dort bezogen auf die Gebärden-sprache des Schauspielers).

⁴¹ Knepler, *Geschichte*, S. 50.

⁴² Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*, London 1773, S. 212f.

⁴³ Rudolf Gerber: *Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung*, in: Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Darmstadt 1989, S. 15-38.

⁴⁴ Vgl. Hans-Günter Ottenberg: *Aufklärung – auch durch Musik?*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, hrsg. v. dems., Leipzig 1984, S. 5-51.

der Zeitschrift „*Athenaeum*“ 1798); derlei jedoch sei ein Kasus lediglich unter anderen. Zugleich vermöge Kunst, „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte [zu] schweben“. ⁴⁵ Hinzufügen wäre: medial vermittelt, befreit von den Fesseln des Indexikalischen. Die Bildphantasien, die Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann beim Musik-Hören überfallen; die pittoresken Erfindungen eines Schumann, eines Liszt; Wagners quasi-lexikalische Charakterisierungskunst der Leit motive; endlich Mahlers sinfonische Romanhaftigkeit – sie alle sind gezeugt von Setzungs-Ambitionen. Oder im Sinne des Schemas: vom semiotischen Zwiespalt der Wertekombination [12], des Ikonisch-Künstlichen.

IV.

Und doch hinterläßt die These, Musik sei nie eine eigenständige Sprache gewesen und kaum je ein vollgültiges Zeichensystem, ein schwer zu verdrängendes Unbehagen. Denn die benannten „Defizite“ wurden historisch nicht nur als Mangelerscheinungen erlebt, sondern auch als Vorzüge, ja Tugenden. Eine eigene Darstellung verdient das Phänomen der „*heiligen Stille*“, die Feier des Unaussprechlichen und der „*Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik*“. ⁴⁶ Ebenso interessant sind Umwertungen, wie Arthur Schopenhauer sie vollzieht, der die Neigung der Musik, sich von realen Ausdrucksträgern loszusagen, schlankweg zur Eigentlichkeit des Expressiven erhöht: Musik „*nie die Erscheinung*“ artikulieren läßt, „*sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst*“. Ergo: „*die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu*“. ⁴⁷ Damit jedoch rückt Musik rangnahe heran an den gestaltenden Willen; und obwohl sie dessen Abbild (= „*Ausdruck*“) bleibt, wird sie zugleich der Welt vorbildlich. Mehr sogar, Welt ist in Schopenhauers Konzept denkbar auch als Verkörperung des Musikalischen, zugespitzt formuliert: des unmittelbaren Logos, des zutiefst Schöpferisch-Sprachlichen. ⁴⁸

Auf den ersten Blick mag dieser Wertewechsel skandalös anmuten und in seiner Handgreiflichkeit buchstäblich willkürlich. Dennoch könnte es sein, daß er sich einer Tradition verpflichtet, die ein relativ eigenständiges Verhältnis von Musik und Rhetorik – nicht von Musik und prosaisch-sprachlicher Alltäglichkeit – beschreibt. Diesem Verhältnis seien abschließend einige Überlegungen gewidmet.

Ausgangspunkt kann die Beobachtung sein, daß die Annäherung von Musik und Redekunst (die während des Spätmittelalters an Intensität gewinnt) offenbar kein musikhistorisch autonomer Vorgang war, vielmehr: daß sie einem allgemeineren Prozeß

⁴⁵ *Athenaeum*, Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Auswahl, Leipzig 1978, S. 86.

⁴⁶ S. den Beitrag von Jan Brachmann in diesem Band.

⁴⁷ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, 3. Buch, § 52, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Wilhelm Freiherr v. Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986. (Fettdruck durch d. Verf.).

⁴⁸ Ebda., auch Bd. 2, Kap. 39.

der Rhetorisierung von Kultur sich zuordnet⁴⁹ – und nicht zuletzt auch einer Rhetorisierung der Sprache ihrerseits. Kurz gesagt, zeigt sich diese Rhetorisierung in einer Verschiebung ehemals balancierter Gewichtsverhältnisse: von der sachzentrierten Argumentation zur Betonung oratorischer Gesten, von der Akzentuierung der „res“ – und der „veritas“ – hin zur Überredung, zur „persuasio“. Ursachen dafür sind mentalitäts- und sozialgeschichtlich äußerst komplex zu sehen. Sie liegen u. a. im Brüchig-Werden von Glaubensgewißheiten, über Jahrhunderte verbürgt, über Jahrhunderte hin eingeübt, aber auch im Zweifel an der Wahrheitsfindung schlechthin, den die spätscholastische Philosophie in sich nährt.⁵⁰ Speziell die Aristokratisierung des Intellektuellenstands im 15. und im 16. Jahrhundert⁵¹ ist parallel geführt mit der „Trennung von Vernunft und Glauben“. ⁵² Sie aber gibt den Platz frei „für die Rückkehr der heiligen Unwissenheit“. ⁵³ Und sie bereitet den Boden „für einen Voluntarismus, der ... Machtgelüste legitimieren, die Tyrannei [der] Fürsten“ zu rechtfertigen imstande war. ⁵⁴ Überredung also, mit absolutistischer Tendenz, an Stelle der Überzeugung; „ratio“ buchstäblich transformiert zur „oratio“. Allen Ernstes findet sich dergleichen in den philosophischen Systemen z. B. von Leonardo Bruni und Lorenzo Valla,⁵⁵ aber auch für den Bereich der Musiktheorie bei Gioseffo Zarlino und Giulio Cesare Monteverdi,⁵⁶ die den platonischen Logos zur „oratione“ stilisieren.

Im Sinne des oben entworfenen Schichten-Modells der Sprache wird mithin das Gleichgewicht von Propositionalität, logischer Argumentation, rednerischer Expression (d. h. der Aspekte a, b und c) aufgegeben: zugunsten der Aspekte b und c allein. Was in älteren Überlieferungen als Schmuckwerk, als „ornatus“ galt,⁵⁷ erweist sich nun als Sache selbst: Rhetorik drängt sich vor. Zur Dominanz gelangen die zeitabhängigen, gestisch-gestikulatorischen Momente, auch dramaturgische Groß-Zügigkeiten, die (wie wir gesehen hatten) Sprache mit der Musik im Grundsätzlichen teilen kann. Wo daher Sprache auf Aus-Sprache, Expression und rednerische Formbildung abhebt, vollzieht sie die gleiche Gestifizierung wie eine Musik, die ihrerseits auf Ausdruck, Deklamation und formale Durchgestaltung sich fokussiert. Das Unterordnungsverhältnis von Wort und Ton, dem Giulio Cesare Monteverdi mit dem berühmten Satz, „che l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva“⁵⁸ Transparenz verlieh, könnte sich so als eine Schein-Subordination entschleiern. Denn wenn Musik und Sprache ihr gemeinsames Bezugsfeld in der „oratione“ finden, d. h. in der Struktur des Rhetorisch-Gestischen, sind serva und padrona familienähnlich, eng verwandt.

⁴⁹ Grundlegend dazu Klotz, *Music with her silver sound*, S. 28.

⁵⁰ Jacques Le Goff: *Die Intellektuellen im Mittelalter*, München 1993, S. 141ff.

⁵¹ Ebda., S. 168ff.

⁵² Ebda., S. 142.

⁵³ Ebda., S. 148.

⁵⁴ Ebda., S. 144.

⁵⁵ Laurenz Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg 1993, S. 361ff.; Hanna-Barbara Gerl: *Rhetorik als Philosophie. Lorenzo Valla*, München 1974.

⁵⁶ Silke Leopold: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 65f.

⁵⁷ Reckow, *Ontologie und Rhetorik*, S. 172ff.

⁵⁸ Monteverdi, *Lettere*, S. 396.

Tatsächlich geraten Sprache und Musik auf diese Weise, mit Blick auf das Tertium des Rhetorischen, in eine beachtliche Annäherung. Aber – hier greife ich eine Idee von Wolfgang Fuhrmann auf – mit dem gleichen Recht könnte man von einer Versprachlichung der Musik wie von einer Musikalisierung der Sprache reden. Die zuletztgenannte Optik vermittelt zudem insofern wichtige Einsichten, als sie den Gemeinplatz, abendländische Kultur habe sich einer kontinuierlich wachsenden Rationalisierung unterworfen,⁵⁹ just am Beispiel der Sprache, und am Beispiel der frühen Neuzeit, relativiert. Denn rhetorisierte Sprache gehorcht nicht strikt rationaler Fügung („ratio“ entspricht begriffsgeschichtlich dem „logos“, und dieser kommt nicht ohne Propositionen aus). Sie präsentiert sich in „orationaler“ Umfärbung – genauso wie die ihr korrespondierende Musik.

Allerdings wird man solche Orationalisierung – und damit laufen wir doch wieder in die Max Weberschen Denkkurven ein – sprachhistorisch als Durchgangsstadium werten müssen, wenn nicht als einen Sonderweg. Spätestens während des 17. Jahrhunderts, das Michel Foucault unter die Episteme der Repräsentation stellt, des distanzschaffend Zeichenhaften,⁶⁰ dürfte Sprache ihre Logizität zurückgewonnen – und künftighin entschieden ausgebaut haben: mit amtlich-gesetzgeberischen Texturen, im definitiv-definitorischen Tonfall der „objektiven“ Wissenschaften. Das 18. Jahrhundert beklagt sogar, mit polemischer Akzentsetzung, die Kühle des Worts und seine Leidenschaftslosigkeit; Rousseau und der Rousseauismus stehen dafür ein.⁶¹ Im Artikel „Gesang“ gar aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* wird eine semiotische Dichotomie aufgebaut; wir lesen: „Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erwecken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Itzt sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen: die leidenschaftlichen Töne [dagegen] sind natürliche Zeichen der Empfindungen.“ In summa: „Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne, den Gesang.“⁶²

Musik hält an der Rhetorisierung fest. Eben damit aber schwimmt sie nicht im, sondern gegen den Strom allgemeiner Sprachgeschichte, die noch in der „Rede“ sich modernisiert, diszipliniert. Jedenfalls leistet Musik, kraft ihrer systemischen Andersartigkeit gegenüber dem Verbalen, in einem Prozeß der allesergreifenden Rationalisierung Widerstand. Ihr „Vernünftigstes“ ist, daß sie – mögen die Theorien auch anders lauten – einer ratiomorph-propositionalen Vernunft vollständig sich nicht fügt. Es bleibt daher ernstlich zu überlegen, ob Musikwissenschaft den traditionellen Paarvergleich von „Musik und Sprache“ durch eine kategoriale Trias Musik – Sprache – Rhetorik ersetzen sollte (Abb. 3), zumindest angesichts moderner Systemlagen.

⁵⁹ Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921; ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1976.

⁶⁰ *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974.

⁶¹ Jean-Jacques Rousseau: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1989.

⁶² Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 460.



Abbildung 3

Denn obzwar rhetorische Strukturen stets an Wortsprache offenkundig wurden, scheint es sicher, daß sie eine übergreifende Ausstrahlung besitzen: auf nonverbale Kommunikation, Tanz, Pantomime, ja auf menschliche Aktions- und Interaktionsmuster per se. Insoweit wäre es gar nicht abwegig, sie, mitsamt ihrer strukturellen Verallgemeinerungswucht, im Umfeld des „*Willens selbst*“, des Anthropologisch-Tiefliegenden anzusiedeln.

Die Zeitgenossen der Aufklärung immerhin müssen von der Mitten-Position des Rhetorischen: changierend zwischen Sprache und Musik, Kenntnis genommen haben. Rousseau trug sich mit der Hoffnung,⁶³ daß Musik über die Bewahrung des Rednerisch-Unverkälten (im Modell entspräche dies dem „linken“ Regelkreis) eine Wieder-Beatmung, Wieder-Erwärmung auch des Verbalen zu leisten vermöchte (d. h. der „rechten“ Seite). Andere beurteilten die Situation mit gleichsam schlechtem Gewissen. Christian Gottfried Krause kritisiert, daß „*die Töne bey weiten doch nicht alle die Vorstellungen in uns zu erregen [vermöchten], welche die Worte erwecken*“ könnten.⁶⁴ Sulzer konstatiert, im Artikel „*Ausdruck*“ (sic) seiner Enzyklopädie, „*die Verneinung*“ sei ein „*abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrücken*“ könne;⁶⁵ und im Artikel „*Musik*“: die genannte wirke „*auf den Menschen nicht in so fern er denkt, ... sondern in so fern er empfindet*“.⁶⁶ Am vielleicht bündigsten faßt das ganze zusammen Carl Bernhard Wessely, in einer Streitschrift von 1795: „*Musik allein, ohne Verbindung mit andern Künsten*“ könne „*nichts als Regungen oder höchstens Gefühle erwecken, niemals aber bestimmte Empfindungen, zu welchen... klare Ideen gehören*“. „*Das Gehör*“ jedoch sei „*ein wollüstiger, und eben deswegen ein dunkler Sinn. Alle Eindrücke, welche wir durch denselben empfangen..., bewirken keine deutliche Ideen, sondern wühlen nur gleichsam den Grund der Seele auf, und setzen die ganze Region der dunkeln Ideen in Aufruhr*“.⁶⁷

Das ist, im letzteren, bestimmt böswillig formuliert. Aber „*dunkler Sinn*“, „*Aufwühlen der Seele*“, „*Wollust*“, „*Aufruhr*“ gar: Dies trifft die Sache der Musik sachlich

⁶³ Vgl. seinen *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1764), dt. Übersetzung in: Jean-Jacques Rousseau, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1989.

⁶⁴ *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, S. 40.

⁶⁵ Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 112.

⁶⁶ Ebda., S. 783.

⁶⁷ *Gluck und Mozart*, in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Bd. 1, Berlin 1795, S. 435.

angemessen – und ist noch ex negativo kompatibel mit rednerischer Prinzipienbildung. Neuere Konzepte ließen sich hinzufügen, die, ganz positiv, der Musik die Produktion unscharfer Begrifflichkeiten bescheinigen,⁶⁸ von gleichwohl großer Plastizität und Übergängigkeit. Oder auch die Vorstellung,⁶⁹ sie stimuliere eine „nomadisierende“ Wahrnehmung, ja sogar eine Perzeption, die sich selbst vergift: „nahe dem Schweigen und dem Schrei“.⁷⁰

Die Basis solcher Entwicklungen, wie gezeigt, muß man nicht in musikalischen Universalien erblicken. Sie könnte erwachsen aus einer für die Neuzeit wesensgebenden Korrelation: der Korrelation von zunehmender Entsprachlichung der Musik und ihrer zugleich wachsenden Gestifizierung. Musik hätte sich dergestalt gegen die Wortsprache entfaltet, über die Vermittlung jedoch des Rhetorischen auch als Gegen-Sprache. Daß in den Streichquartetten des Wiener Klassizismus „Konversationen“ geführt werden,⁷¹ daß Beethovens Sinfonien sich als öffentliche Ansprachen verstehen,⁷² erhaben über alle Worte, wäre mithin nicht notwendig eine Paradoxie. Es wäre das Ertragnis einer Geschichte, in deren Verlauf Musik gemeinsam mit der Rhetorik „absolut“ wurde – und auf deren, dann immerhin fragwürdigem, Gipfel jene kommunistischen Parteitage standen, die, sinnleer, sprachlos bis zum Exzessiven, gleichwohl „komponiert“ waren:⁷³ gespenstisch klar in der Form von Sonaten.

⁶⁸ Georg Knepler: *Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik*, in: ders.: Gedanken über Musik, Berlin 1980, S. 94; Friedhart Klix: *Über die notwendige und mögliche Ausdehnung von Begriffsbildungsanalysen auf komplexe Klassifizierungsleistungen*, in: Psychologische Beiträge zur Analyse kognitiver Prozesse, hrsg. v. dems., Berlin 1976.

⁶⁹ Daniel Charles: *Musik und Vergessen*, Berlin 1984, besonders S. 10, 17, 22.

⁷⁰ Ebda., S. 95.

⁷¹ Ludwig Finscher: *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974.

⁷² Günter Mayer: *Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin, Leipzig 1978, S. 186.

⁷³ Vgl. Vladimir Karbusicky: *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden 1975, Kap. VIII.